

Marie-Pierre Chabanne
Montesquieu et Michel-Ange

En 1728, à l'occasion d'un grand périple à travers l'Europe, Montesquieu effectue un séjour d'un an en Italie, où il éprouve, comme il arrive souvent, ses premières véritables émotions esthétiques. Il consigne celles-ci dans un journal de voyage (Montesquieu, *Voyage de Gratz à La Haye*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1951, t. I.), auquel M. Jean Ehrard a consacré une étude capitale¹, sur laquelle nous nous appuierons beaucoup. A Rome et à Florence, Montesquieu découvre l'antique, Raphaël, le Guide, le Dominiquin, le Bernin ; mais il admire également Michel-Ange, ce qui est particulièrement étonnant pour son temps, car ce dernier fait alors figure d'artiste maudit, du moins aux yeux de la critique française. Il faut toute l'indépendance intellectuelle de Montesquieu pour oser affirmer, à contre-courant du discours académique, que Michel-Ange est un génie immense.

Sans doute une telle audace a-t-elle été en partie favorisée par son inculture, puisque Montesquieu doit l'essentiel de sa formation esthétique à un amateur anglais, le chevalier Jacob, dont M. Ehrard a souligné le goût «étroitement dogmatique » et la culture « superficielle²». Il est cependant indéniable que, dans son *Journal de Voyage* en Italie, Montesquieu est très en avance sur ses contemporains français, dans la mesure où il semble pressentir les grandes mutations esthétiques qui auront lieu dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

¹ Jean Ehrard, *Montesquieu critique d'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

² *Ibid.*, p. 14-15.

Michel-Ange, émule de Raphaël et des Anciens

Montesquieu découvre l'œuvre plastique de Michel-Ange à une époque où celle-ci inspire à ses compatriotes de très vives réserves. En effet, ses statues ont la réputation de présenter des contours trop « ressentis », c'est-à-dire trop complexes, en totale opposition avec l'idéal de simplicité incarné par le modèle grec. Ainsi, dans *l'Idée de la perfection de la peinture*, ouvrage publié en 1662 et très largement diffusé, Roland Fréart de Chambray reproche à Michel-Ange d'avoir ignoré la grâce et d'avoir « pris à tasche de paroistre Rude et Malplaisant » par sa manière « musculeuse » et sa « dureté affectée », lesquelles prouveraient qu'il n'aurait « iamaïs eu qu'un portefais pour modèle³ ».

. Trente-sept ans plus tard, dans *l'Abrégé de la vie des peintres*, Roger de Piles juge encore qu'il a fait les membres de ses figures « trop puissans » et qu'il a trop « chargé » son dessin, alors qu'il aurait dû imiter « la pureté » et « l'Elégance des contours » des statues grecques⁴. Montesquieu connaît très certainement ces ouvrages, parce qu'il est nourri de pensée classique ; mais il demeure cependant capable d'apprécier des œuvres qui ne correspondent pas au goût de son époque. C'est ainsi qu'il admire, dans la Galerie du Grand-Duc de Florence, la « beauté des contours » du *Bacchus* de Michel-Ange, qui, selon son audacieuse affirmation, « ne cède à aucune » des statues antiques qui l'entourent (Montesquieu, *Voyage de Gratz à La Haye*, ouvr. cité, t. I, p. 934) et qu'il

³ Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, 1662, p. 66.

⁴ Roger de Piles, *Abrégé de la Vie des Peintres*, Paris, Charles de Sercy, 1699, p. 224-225.

s'émerveille, dans la Nouvelle Sacristie de la chapelle Médicis, de l'« art admirable » avec lequel sont exprimés les contours des hommes, et de la justesse de leurs proportions – même s'il concède que les muscles des femmes, en effet, sont « trop ressentis » (*Ibid.*, t. I, p. 958.)

La sculpture de Michel-Ange déplaît également aux Français parce qu'elle ignore la sérénité grecque : Fréart de Chambray raille ainsi les « extravagantes contorsions⁵ » de ces mêmes statues, et Roger de Piles déclare que leurs « Attitudes sont la plus part desagréables⁶ » Montesquieu, ignorant superbement leurs attaques, se livre dans son *Journal* à un éloge vibrant des tombeaux de la chapelle Médicis :

Dans la sacristie, il y a deux fameux tombeaux faits par Michel-Ange : l'un, de Julien de Médicis (et deux statues : l'une, *le Jour*; l'autre, *la Nuit*) ; l'autre, de Laurent de Médicis (et aussi deux statues, dont l'une représente *l'Aurore* ; l'autre, *le Crépuscule*). Il n'y a rien de si admirable que les attitudes de ces quatre statues et que celles de ces deux princes, qui sont dans une niche, au-dessus de leurs tombeaux, de façon pourtant qu'elles en font partie. (...) *Le Crépuscule* est couché, et il semble qu'il se repose ; *l'Aurore* semble pencher en l'air ; *la Nuit* s'enveloppe ; et *le Jour* est nu (...) De tous les sculpteurs, il n'y a que Michel-Ange qui soit comparable aux Anciens. (Montesquieu, *Voyage...*, ouvr. cité, t. I, p. 953-954.)

Montesquieu revient une seconde fois admirer la chapelle, et se montre alors particulièrement sensible à la beauté du *Crépuscule* : « La figure en entrant, qui est couchée et a un genou l'un sur l'autre, est admirable, majestueuse et grave » (*Ibid.*, t. I, p. 958). A ses yeux, l'originalité de l'attitude, loin de nuire à la majesté de la figure, amplifie cette dernière. Les autres statues de la sacristie, plus sereines et plus statiques, ne trouvent en revanche aucune grâce à ses yeux : « Les deux de côté sont froides : point d'attitude ; les deux pieds sont placés l'un contre l'autre ; sans variété ; sans contraste » (*Ibid.*, t. I, p. 959). Alors que ses contemporains valorisent le repos et la sobriété, Montesquieu

⁵ Fréart de Chambray, ouvr. cité, p. 66.

⁶ Piles, *Abrégé de la Vie des Peintres*, ouvr. cité, p. 224-226.

apprécie le dynamisme plastique et la recherche de l'expressivité par l'attitude du corps. Sans doute est-ce la fréquentation des cercles artistiques florentins, en l'occurrence celle du sculpteur Piamontini, qui lui permet de s'émanciper des dogmes français⁷. Montesquieu saisit également grâce à Michel-Ange l'importance du contraste, sur le rôle duquel il insistera dans *l'Essai sur le goût* : « Il faut donc mettre des contrastes dans les attitudes, surtout dans les ouvrages de sculpture, qui, naturellement froide, ne peut mettre de feu que par la force du contraste et de la situation. » (Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* (1753), *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 1248.)

L'indépendance intellectuelle de Montesquieu est encore plus manifeste en ce qui concerne la peinture de Michel-Ange. En effet, depuis 1662, date de publication du pamphlet de Fréart de Chambray, cet artiste n'est plus considéré en France comme un « ange divin », ainsi que l'écrivait son contemporain l'Arioste⁸, mais comme le « Mauvais Ange de la Peinture⁹ ». Fréart n'a pas toléré que, dans sa fresque du *Jugement dernier*, le peintre ait mêlé aux damnés de l'eschatologie chrétienne des éléments païens tels que le passeur Charon ou le juge Minos, et qu'il ait confondu la Fable et l'Histoire sainte. Il a encore moins supporté qu'il ait montré des ressuscités « honteusement descouverts », « assis et couchez sans discretion » devant le Christ, en des « postures indecentes », et l'a donc accusé d'avoir « profané et les Lieux, et les istoires les plus saintes, par son infame libertinage¹⁰ ». Le blâme a été repris par l'ensemble de la critique artistique française¹¹, et en particulier par Misson, dans un *Nouveau Voyage*

⁷ Cf. Jean Ehrard, ouvr. cité, p. 46-47.

⁸ *È quel che al par sculpe e colora/Michel, più che mortal Angiol divino* : « et celui-ci qui sculpte et peint à la fois/ Michel, Ange divin et non simple mortel ». Lodovico Ariosto, *Orlando Furioso*, chant XXIII, 1516.

⁹ Fréart de Chambray, *op. cit.*, p. 65-66.

¹⁰ *Ibid.*, p. 67-68.

¹¹ Jacques Thuillier, « Polémiques autour de Michel-Ange », *Dix-septième siècle, Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle*, n° 36-37, juillet-octobre 1957, p. 368.

d'Italie que Montesquieu a lu¹². Pourtant, ce dernier se désolidarise totalement de ses prédécesseurs, et n'accorde aucun intérêt à la polémique religieuse, qui reste cependant vivace jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (Mariette, par exemple, qui est pourtant l'un des grands défenseurs de Michel-Ange, le trouve « fort reprehensible d'avoir exposé tant de nudités, à decouvert, & sur tout dans un lieu destiné au culte Divin¹³ »). Il se moque même à l'occasion des manifestations de pudibonderie, signalant par exemple que la « dévotion » a voilé l'une des statues de la chapelle Médicis, « trop nue, avec une draperie faite avec du plâtre » (Montesquieu, *Voyage...*, ouvr. cité, t. I, p. 953-954), ou évoquant « un chanoine si idiot qu'il vouloit faire mettre une culotte à un crucifix » (*Ibid.*, t. I, p. 962).

A l'époque du voyage de Montesquieu, l'œuvre picturale de Michel-Ange suscite également de violentes critiques formelles. Le Florentin a la réputation d'être un exécration coloriste, et dans sa *Balance des peintres*, Roger de Piles lui a impitoyablement décerné un 4 sur 20¹⁴, considérant par ailleurs que « ses Carnations donnent entièrement dans la brique pour les Clairs, & dans le Noir pour les Ombres¹⁵ » Montesquieu concède en effet que le coloris du *Tondo Doni* est « trop rouge pour la chair », mais il y souligne la présence d'une certaine « *vaghezza* » (Montesquieu, *Voyages*, ouvr. cité, t. I, p. 948), c'est-à-dire d'une heureuse dégradation des couleurs. Par ailleurs, Michel-Ange passe pour ignorer l'art de la composition : Fréart de Chambray a en effet qualifié le

¹² Misson reproche notamment à Michel-Ange ses « Nuditez en confusion » et ses « corps exposez avec indécence ». Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie, fait en l'année 1688, avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, La Haye, Henry van Bulderen, 1691, p. 157.

¹³ Pierre-Jean Mariette, *Observations sur la Vie de Michel-Ange*, écrite par le Condivi son disciple, Firenze, Gaetano Albizzini, 1746, p. 74.

¹⁴ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708. Réédition consultée : Paris, Gallimard, 1989, p. 240.

¹⁵ Piles, *Abrégé de la Vie des Peintres*, ouvr. cité, p. 225.

Jugement dernier de « vaste et tumultueux entassement de figures¹⁶ » et Roger de Piles n'a attribué à son auteur, en ce qui concerne la composition, que la note de 8/20¹⁷. Ici encore, Montesquieu, qui pourtant apprécie au plus haut point l'ordonnancement clair et simple des fresques de Raphaël, reste à l'écart de ces critiques. Il n'émet pas la moindre réserve sur le tourbillon qui emporte le *Jugement dernier* ; tout au plus croit-il remarquer, sur la voûte de la chapelle Sixtine, une erreur d'échelle, « les figures d'en haut de la Loge étant plus grandes que celles d'en bas », ainsi qu'une incohérence dans certaines scènes : Michel-Ange, note-t-il, « a mis, dans la voûte et dans le même tableau, deux fois le père éternel, qui crée, et, dans un autre, deux fois Adam : ce qui choque le bon sens » (Montesquieu, *Voyages*, ouvr. cité, t. I, p. 696). Montesquieu aurait préféré que soit respectée la règle de l'unité d'action. Ces réserves ponctuelles ne l'empêchent cependant pas de placer la Sixtine au sommet de la hiérarchie de la peinture, et de lui faire partager la prééminence avec les *Loges* de Raphaël : « Rien ne donne une plus grande idée du génie de Michel-Ange, que cette peinture, et je ne crois pas que les Loges de Raphaël valent mieux. » (*Ibid.*) Personne, au cours de tout le XVIII^e siècle, n'osera proférer une pensée aussi impertinente - personne, jusqu'à Goethe, qui, en 1786, dira même que le génie de Michel-Ange rend aveugle aux *Loges*¹⁸. Sans doute l'audace et l'enthousiasme de Montesquieu sont-ils liés, comme le suggère M. Ehrard, à son « ignorance du goût des connaisseurs¹⁹ ». Cependant, plusieurs détails laissent également envisager que Montesquieu pèse ses mots. Il partage

¹⁶ Freart de Chambray, ouvr. cité, p. 75.

¹⁷ Piles, *Cours de peinture par principes*, ouvr. cité, p. 240.

¹⁸ « Les formes grandioses de tantôt [la voûte de la Sixtine] et la splendide perfection de toutes les parties avaient donné une telle ampleur à la vision et rendu l'œil si difficile [...] que les histoires de la Bible, aussi belles qu'elles puissent être, ne pouvaient soutenir la comparaison avec les peintures de Michel-Ange ». (Johann Wolfgang von Goethe, *Voyage en Italie*, traduit de l'allemand par Maurice Mutterer, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1990, p. 147.

¹⁹ Cf. Jean Ehrard, ouvr. cité, p. 52.

avec ses contemporains la conviction que les Loges de Raphaël sont un « ouvrage divin et admirable », parce que le dessin y est d'une remarquable « correction », parce que les couleurs, au lieu d'être artificiellement créées sur la palette, touchent comme celles « de la nature même ». Raphaël est divin parce qu'il est « naturel », absolument exempt de la moindre manière, au point que Dieu semble se servir de sa main pour créer (Montesquieu, *Voyages*, ouvr. cité, t. I, p. 692.) L'excellence de Raphaël est d'ordre mimétique. Cependant, - et c'est là qu'apparaît son originalité - Montesquieu considère que Michel-Ange mérite une place aussi élevée que celle de son rival au Panthéon des arts, parce qu'en dépit de ses erreurs, il sait insuffler à ses œuvres une puissance capable d'ébranler profondément des âmes : « Il y a dans ses peintures une majesté, une force dans les attitudes, une grande manière qui étonne l'esprit (*Ibid.*) » Michel-Ange ne maîtrise pas la perfection naturaliste, mais frappe par sa grandeur et son dynamisme, impose d'emblée une forte secousse au spectateur. Raphaël, au contraire, peint des ouvrages qui « ne frappent pas d'abord », parce qu'« il imite trop bien la nature ; de façon qu'on la prend pour elle-même » (*Ibid.*, t. I, p. 685). Montesquieu met ainsi en balance deux styles : le « naturel » et la « manière » ; la transparence et la puissance ; le « merveilleux qui plaît » et le « merveilleux qui étonne » (*Mes pensées, ibid.*, t. I, p. 1263). Son ignorance ou son mépris du discours académique lui permet alors de juxtaposer à l'esthétique classique héritée du XVII^e siècle, qui est encore en vigueur, une préfiguration de l'esthétique moderne, telle qu'elle verra le jour dans le dernier quart du XVIII^e siècle.

Mesure ou démesure

Le balancement esthétique de Montesquieu est particulièrement sensible dans la façon dont il perçoit la basilique Saint-Pierre de Rome. Celle-ci est en effet à ses yeux « le plus grand édifice et le plus parfait » (*Voyages, ibid.*, t. I, p. 700) : le plus grand, parce que « Saint-Pierre découpé feroit dix à douze églises » (*Ibid.*, t. I, p. 715) ; le plus parfait, parce que l'élaboration savante de ses dimensions parvient à masquer sa réelle disproportion :

La beauté des proportions de Saint-Pierre le fait, d'abord, paroître à la vue plus petit qu'il n'est. Si l'église étoit plus étroite, elle paroîtroit longue. Si elle étoit moins longue, elle paroîtroit large, et cela donneroit toujours une idée de grandeur. Mais l'exactitude des proportions fait que rien ne frappe plus qu'une autre chose, et que d'abord l'esprit n'est pas si étonné. Il faut attendre que l'examen et la réflexion vous en fassent sentir la beauté (*Ibid.*, t. I, p. 691.)

En 1728, Montesquieu ne prise guère les effets trop spectaculaires, qui mettent l'accent sur un seul des caractères de l'œuvre au détriment du « tout ensemble ». L'étonnement, c'est-à-dire l'ébranlement du spectateur n'est pas à ses yeux un critère de perfection, mais le signe d'une certaine maladresse de l'artiste. Une belle œuvre doit parvenir à n'éveiller l'admiration que de manière extrêmement progressive : « Ce qui fait les grandes beautés, c'est lorsqu'une chose telle que la surprise est d'abord médiocre, qu'elle se soutient, augmente, et nous mène ensuite à l'admiration » (Montesquieu, *Essai sur le goût*, ouvr. cité, t. II, p. 1256 –1257). Montesquieu apprécie donc à Saint-Pierre l'équilibre des proportions, la discrétion de la virtuosité de l'architecte, qui ne se révèle qu'au bout d'un certain temps, et la sensation de tranquillité qui règne dans son esprit. La basilique lui paraît « naturelle », au même titre que les ouvrages de Raphaël, parce que sa beauté ne le frappe pas brutalement : « Il en est comme des ouvrages de Raphaël, qui ne s'apprennent pas d'abord, mais paroissent

plus parfaits à mesure qu'on les regarde » (Montesquieu, *Voyages, ibid.*, t. I, p. 691). C'est cette délicatesse de contact entre la puissance créatrice et la sensibilité du spectateur qui définit pour Montesquieu la beauté véritable.

Lorsqu'il reprend sa description de Saint-Pierre pour l'insérer dans *l'Essai sur le goût*, Montesquieu ménage une part beaucoup plus importante à l'étonnement du spectateur, et lui accorde une valeur esthétique nouvelle :

« L'exacte proportion de la fameuse église de Saint-Pierre fait qu'elle ne paroît pas d'abord aussi grande qu'elle l'est, car nous ne savons d'abord où nous prendre pour juger de sa grandeur. Si elle étoit moins large, nous serions frappés de sa longueur ; si elle étoit moins longue, nous le serions de sa largeur. Mais à mesure que l'on examine, l'œil la voit s'agrandir, l'étonnement augmente. On peut la comparer aux Pyrénées, où l'œil, qui croyoit d'abord les mesurer, découvre des montagnes derrière les montagnes, et se perd toujours davantage » (Montesquieu, *Essai sur le goût, ibid.*, t. II, p. 1256 –1257).

Dans cette seconde version, l'étonnement semble se produire plus tôt. Il n'est plus causé par la virtuosité de l'architecte, mais par l'accroissement en apparence illimité de l'édifice ; et la comparaison aux chaînes de montagnes qui se succèdent montre que la progression ininterrompue de l'espace architectural semble ouvrir sur l'infini. Si l'œuvre d'art fait toujours référence à la nature, il ne s'agit plus de la nature harmonieuse que sait représenter Raphaël, mais d'une nature gigantesque, non encore domestiquée, impossible à maîtriser – une nature échappant aux cadres humains et ne provoquant plus la satisfaction paisible de l'esprit, mais l'impuissance, le déséquilibre, et la perte de tous les repères. Montesquieu montre également que la disproportion de Saint-Pierre dispense un plaisir esthétique étrange, qui n'est plus lié à la maîtrise de l'œuvre par l'esprit du spectateur, mais à la confusion de celui-ci :

Il arrive souvent que notre âme sent du plaisir lorsqu'elle a un sentiment qu'elle ne peut pas démêler elle-même, et qu'elle voit une chose absolument différente

de ce qu'elle sait être : ce qui lui donne un sentiment de surprise dont elle ne peut pas sortir (*Ibid.* t. II, p. 1257).

Ce plaisir ambigu n'a plus aucun rapport avec l'appréciation intellectuelle de rapports savants et harmonieux, mais provient d'une suspension des certitudes :

Le dôme de Saint-Pierre est immense. On sait que Michel-Ange, voyant le Panthéon, qui étoit le plus grand temple de Rome, dit qu'il en vouloit faire un pareil, mais qu'il vouloit le mettre en l'air. Il fit donc sur ce modèle le dôme de Saint-Pierre ; mais il fit les piliers si massifs, que ce dôme, qui est comme une montagne que l'on a sur la tête, paroît léger à l'œil qui le considère. L'âme reste donc incertaine entre ce qu'elle voit et ce qu'elle sait, et elle reste surprise de voir une masse en même temps si énorme et si légère (*Ibid.*)

La basilique ne fait plus éprouver la justesse des rapports, mais le doute ; le spectateur se trouve comme écartelé entre l'illusion de l'équilibre et la certitude de la démesure. Entre 1728 et 1753, Montesquieu passe ainsi d'une esthétique fondée sur l'harmonie, la simplicité et la satisfaction, à une esthétique beaucoup plus complexe, fondée sur l'effet d'énigme et sur l'ébranlement du spectateur. *L'Essai sur le goût* comporte même certains motifs qui annoncent les réflexions de Kant sur le sublime : référence à une nature brute, tension entre intuition sensible et raison, idée de plaisir trouble, voire négatif. En 1790, dans l'« analytique du sublime », au sein de la *Critique de la faculté de juger*, Kant reprendra la description de la basilique Saint-Pierre, et montrera que le « sentiment de déplaisir suscité par l'inadéquation, dans l'évaluation esthétique de la grandeur, de l'imagination par rapport à l'évaluation par la raison²⁰ » est le critère décisif du sublime.

D'autres motifs, parmi les notes de Montesquieu, semblent encore annoncer la réflexion de la fin du XVIIIe siècle sur le sublime. C'est le cas, par exemple, de

²⁰ Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, I, 27, p. 198.

la valorisation des licences de Michel-Ange. En 1728, guidé par l'architecte Chimini, Montesquieu souligne que, si Michel-Ange ne respecte presque jamais « les exactes proportions de l'architecture », il permet toujours à l'œil d'être « satisfait », parce que son goût est « excellent » (Montesquieu, *Voyage...*, *ibid.*, t. I, p. 954). En 1753, Montesquieu s'appuie sur l'exemple de cet artiste pour montrer que si les règles sont « toujours vraies dans la théorie », elles doivent s'ajuster à chaque cas particulier, au nom du plaisir esthétique :

Personne n'a plus connu l'art que Michel-Ange ; personne ne s'en est joué davantage. Il y a peu de ses ouvrages d'architecture où les proportions soient exactement gardées ; mais, avec une connoissance exacte de tout ce qui peut faire plaisir, il sembloit qu'il y eût un art à part pour chaque ouvrage (Montesquieu, *Essai sur le goût*, *ibid.*, t. II, p. 1260.)

Il semble reconnaître en Michel-Ange le génie auquel les règles, selon les mots de Saint-Lambert, « donneraient des entraves », et qu'il doit briser pour « voler au sublime, au pathétique, au grand²¹ »

Par ailleurs, Montesquieu manifeste un intérêt tout à fait exceptionnel pour les statues inachevées de Michel-Ange : « On doit les respecter », écrit-il dans son *Journal*, « comme ces vers que Virgile n'a point finis » (Montesquieu, *Voyage ...*, ouvr. cité, t. I, p. 941.) Dans l'*Essai sur le goût*, il insiste sur leur grandeur : « On trouve du grand dans ses ébauches mêmes, comme dans ces vers que Virgile n'a point finis » (Montesquieu, *Essai sur le goût*, *ibid.*, t. II, p. 1259.) L'examen des œuvres inachevées de Michel-Ange permet à Montesquieu de réfléchir sur les difficultés techniques rencontrées par l'artiste (Michel-Ange laissait ainsi ses ouvrages imparfaits « parce que le marbre se refusait » (*ibid.*, t. I, p. 952), parce qu'il « sentoit d'abord le défaut du marbre ou de la proportion » (*ibid.*, t. I, p.

²¹ Saint-Lambert, Article « Génie », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Lebreton, Durand, 1751-1765, réédition : Readex Microprint Corporation, New York, 1969, t. II, p. 166.

941), ou parce qu'il voyait qu'une partie « ne pouvoit pas répondre au tout » (*ibid.*, t. I, p. 962.), ainsi que sur l'idéal esthétique de celui-ci ; cette attention portée aux états préparatoires de l'œuvre préfigure la démarche critique de la fin du XVIIIe siècle, qui attachera une aussi grande importance au projet de l'artiste et à sa manière de travailler, qu'à son œuvre finie.

Montesquieu témoigne donc, dans son journal de voyage, d'un goût pour Michel-Ange tout à fait original, et que l'on serait tenté de qualifier de moderne : en effet, guidé par son propre sens de la grandeur, et par sa prédilection atypique pour le dynamisme dans les figures et dans l'expérience esthétique, Montesquieu élabore une réflexion sur le goût qui préfigure les recherches de la fin du XVIIIe siècle sur le sublime, et attribue à l'œuvre du Florentin une valeur qui semble annoncer, avec un siècle d'avance, sa réhabilitation par les romantiques.

Marie-Pierre Chabanne, IUT d'Angers.